



El caballo perdido: Una infancia en forma de pera

Julio Premat*

Université Paris 8

«En cambio yo me quedaría menor para toda la vida.»

Tierras de la memoria



167

Primera idea: la narración felisbertiana se caracteriza por proponer una mirada infantil sobre el mundo, mirada hecha de una imaginación deseante, de alteración de órdenes racionales y de irrupción de analogías inesperadas, todo lo cual engendra un efecto de extrañamiento o una literatura de lo extraño. Segunda idea: las obras memorialistas de los 40 (*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido, Tierras de la memoria*), gracias a la exposición de una memoria enfocada principalmente en la infancia, implicaron la revisión y/o reorientación de una obra fragmentaria y agudamente vanguardista en los 20-30 hacia, en los últimos veinte años de escritura, los grandes cuentos de lo insólito. Estos textos funcionan como un pasaje o una reelaboración que permite la creación de la parte más consistente de la producción felisberteana.

* Es catedrático de literatura hispanoamericana en la Université Paris 8 y ha dictado seminarios y conferencias en varias universidades latinoamericanas y estadounidenses. Publicó numerosos artículos sobre literatura argentina y uruguaya, y dos libros: *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (2002) y *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009). Un tercero, *Érase esta vez. Relatos de comienzo* saldrá en breve. Fue el coordinador de la edición Archivos y de la publicación de manuscritos de Juan José Saer, además de co-editor de los *Cuentos completos* de Antonio Di Benedetto. Dirige la red interuniversitaria LIRICO en Francia, así como su revista en línea, *Cuadernos LIRICO* (www.lirico.revues.org).



Pretendo visitar aquí esos dos topos de la crítica sobre el escritor uruguayo, no para deconstruirlos o contradecirlos, sino para desplegar sus sentidos, intentando proponer una visión matizada de lo que implican. Matizar, desplegar e incluso profundizar, ¿cómo? El eje del análisis será analizar el sentido de «infantil» en la expresión «mirada infantil», así como la eventualidad de que una obra se redefina y comience, mucho después de haber ya encontrado y desarrollado sus rasgos distintivos. En los tres textos estaría en juego, precisamente, una definición, sino una creación, de ese tipo de mirada, tanto como la exposición de una crisis que es a la vez estética, afectiva e imaginaria. Una crisis que se resuelve con la fertilidad paradójica de una escritura imposible, como en otros textos modernos. En este marco, la focalización en el hecho de recordar y la definición, más funcional que conceptual, de lo infantil como equivalente de lo literario, merecen ser interrogados: ¿qué es recordar en esos textos? ¿Qué quiere decir ser niño? ¿Cómo interpretar este regreso al origen (de la biografía, de la identidad, del deseo, de la obra) en tanto que reformulación lanzada hacia una escritura futura y una autofiguración en movimiento? ¿En qué y por qué, las ensoñaciones infantiles convocadas por el adulto legitiman una función de escritor? ¿Cómo y por qué la predominancia de lo infantil conlleva una dimensión tanto programática como conflictiva, en términos del futuro de la escritura? Evidentemente, si ambos elementos no son nuevos en la obra —lo infantil, lo metaliterario—, algo se dice o algo sucede en los textos para que así lo parezcan.

Me voy a concentrar en *El caballo perdido*, aunque mucho de lo que sigue podría aplicarse o verificarse en *Por los tiempos...* o inclusive en *Tierras de la memoria*, el tercer intento, inacabado o abandonado por el escritor cuando comienza a escribir los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*.

Vivir hacia atrás: recuerdos

De niño pasaba largas horas recordando lo que no había visto ni oído nunca.

Elena Garro, Recuerdos del porvenir

Laura Corona Martínez explicita una idea que en otros críticos está sobrentendida: en Felisberto, la imagen del niño *es* la escritura (2014: 308). Por su lado, Panesi recuerda que la predominancia de una mirada infantil en toda la obra ha sido unánimemente señalada (14). Efectivamente, en la producción del uruguayo hay una autofiguración del escritor en tanto que niño que se cristaliza en la evocación del propio pasado y que se prolonga en una serie de mecanismos cercanos o asimilables a esa imagen en la obra posterior. Las principales características de su *manera* de escritor (posición ante la realidad, tipo de enunciación y de percepción, lógica y discursos explicativos, estética, temáticas, psicología, etc., etc.), pueden, más o menos claramente, ponerse en relación con una visión de la infancia que, sin ser nueva, se precisa, al ocupar el centro de la escritura, en *Por los*

tiempos... y en *El caballo perdido*. La representación de esa infancia va a ser excéntrica, inhabitual y en buena medida transgresiva, sin dejar de referirse, más o menos directamente, a temáticas y dispositivos habituales en ese tipo de relatos, convencionales si los hay en nuestra cultura. Algunos aspectos de ese repertorio tradicional operan aquí: el trabajo de la memoria, la percepción infantil específica, la presencia del deseo o del amor, la representación cifrada o mítica —porque originaria— del arte y la creación.

El recuerdo se sitúa obviamente en el centro de esos textos; la crítica ha señalado que en ellos el proceso de la memoria y su funcionamiento en sí son más relevantes que el resultado —lo que por fin se recuerda, describe y narra—; el de Felisberto es un modo de escribir hacia atrás («Sin querer había empezado a vivir hacia atrás») (*OC I*: 29). Esto es cierto en por lo menos un nivel: ambos relatos ponen en escena un dispositivo habitual en la literatura memorialista sobre la infancia, a saber una doble perspectiva entre el yo que actúa (el yo niño) y el yo que recuerda (el yo adulto). Esta disociación es el punto de partida de la diseminación del sujeto al final de *El caballo perdido*, tironeado entre vivencia, percepción, comprensión, adhesión imaginaria, exigencia formal y transcripción simbólica.

Doble perspectiva que metaforiza la emergencia del texto: escribir es recorrer un pasado en tres dimensiones en el que se incluye la posición del presente, lo que desdibuja la fijeza de lo sucedido otrora (Echavarren: 65-66). Porque en Felisberto el recuerdo es ahora: al tratar de recordar ciertas cosas, el sujeto descubre que «la mayor parte de ellas no habían ocurrido en aquellos tiempos de Celina, sino ahora, hace poco, mientras recordaba, mientras escribía y mientras me llegaban relaciones oscuras o no comprendidas del todo» (en *El caballo perdido*) (30). El tiempo siempre es el presente, el tiempo del narcisismo (Panesi: 35). O, en *Por los tiempos...*, esa secuencia notable del escritor confrontado con recuerdos que se sitúan en el futuro: «Todas las noches, antes de dormirme tengo no solo curiosidad por saber cómo será la mañana siguiente, sino cómo veré o cómo serán los recuerdos» (172). Como algunas teorías de neuropsicología lo postulan, los recuerdos son una construcción del presente, y por lo tanto no una repetición de algo almacenado en alguna oculta reserva de la mente (Feierstein: 23-60); recordar es crear, es recrear. Así, el yo-presente de *Por los tiempos...* se echa «vorazmente» sobre el pasado, pero «pensando en el futuro», con un gesto de protección y de justificación: «El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra» (173). Los recuerdos, aunque incluyan algo sucedido, no remiten tanto a algún tipo de veracidad como a una evocación de la creación: el recuerdo es lo que se espera, lo que va a suceder en mi imaginación y/o en mis palabras. Por eso, la distancia entre el presente y lo recordado es asimilable a la distancia

entre el mundo, lo pensado, lo imaginado, por un lado, y lo escrito por otro. Todo lo cual permite elevarse de la dimensión mortuoria del presente («... mientras la muerte pase por la tierra»).

Lo que se sitúa en el pasado y se intenta recuperar, es una manera de ver el mundo, de entrar en relación con él, de imaginarlo y explicarlo: una posición de escritor, y no una serie de acontecimientos. Sin embargo, estos textos han sido repetidamente leídos como autobiográficos, comentando su relación con la veracidad o la verosimilitud de lo que se evoca. Podemos ver en este efecto de lectura —efecto que a veces la crítica, no sin ingenuidad, prolonga—, una característica genérica de los relatos de infancia. De ellos no se desconfía como de las autobiografías de períodos posteriores. Aunque sean discontinuos, inverosímiles, contradictorios, se les atribuye una veracidad, y esa veracidad es la de convocar en el texto la intensidad y el imaginario de los primeros años; una intensidad que es tan convencional como lo es el efecto referencial en ciertas retóricas realistas. Los recuerdos de infancia están fuera de alcance, solo se los puede recuperar desde lo incierto y lo parcial, cuando no desde lo fantaseado; a pesar de ello estamos siempre dispuestos a creer en esos engañosos girones de pasado (Lejeune: 36). Los recuerdos de Felisberto, su focalización en ciertos episodios o escenas, se inscriben en esa falsedad evocadora que tienen los recuerdos encubridores, recuerdos que remiten a contenidos psíquicos intensos y operativos. La impresión de «veracidad» concierne al sujeto —al niño Felisberto al que se le da supuestamente la palabra— no a los hechos narrados. En esa perspectiva, también, los episodios cobran sentido desde el después: no es tanto el acontecimiento lo que cuenta, sino la carga afectiva, emotiva e incluso pulsional, que se les atribuye *a posteriori*.

Si recorremos con atención las referencias al recuerdo, en estos textos y en toda la obra, vemos que este se confunde con otras actividades psíquicas como el pensamiento, el sueño y la imaginación. El paso de la anamnesis a lo fabuloso es sistemático. Un buen ejemplo es el fragmento de *El caballo perdido* en que se evoca la imaginación y el recuerdo con una sorprendente alegoría del trabajo mental tironeado entre el pasado y el presente y que confunde los niveles:

Ahora han pasado unos instantes en que la imaginación, como un insecto de la noche, ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen. Pero la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien hecha a los pies de la imaginación pedazos del pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos, las sombras. De pronto se le cae el pequeño farol en la tierra de la memoria y todo se apaga. Entonces la imaginación vuelve a ser insecto que

vuela olvidando las distancias y se posa en el borde del presente. Ahora, el presente en que ha caído es otra vez la sala de Celina... (33)

De hecho, lo que domina en Felisberto es un tipo de imaginación perceptiva. Porque la infancia es, ante todo, un estado, una manera de ser en el mundo, de sentir, de percibir, de entrar en relación con lo interior y lo exterior. O sea que, pretenciosamente, podemos decir que lo representado conlleva cierta concepción de la infancia o incluso cierta metafísica de la infancia. Una infancia en la que lo interior y lo exterior no se diferencian (característica de la representación del mundo en los niños según Piaget) y en la que el recuerdo y la imaginación tienden a confundirse; estamos en el terreno del narcisismo pleno, sin trabas, en donde lo pensado y lo existente, lo fantaseado y lo percibido, se superponen; en el que los objetos reflejan o multiplican los sentimientos del yo, en donde no hay una frontera entre la subjetividad y la realidad.

Así, la percepción lleva a la fabulación de escenas en donde una forma de animismo pone en movimiento a objetos o a funciones psíquicas (la imaginación es un insecto que revolotea), confundiendo el saber, los pensamientos y la materialidad de las cosas, personificando lo inánime, reificando lo activo (Corona, 2010). La representación pasa entonces por una serie de analogías y deslices metonímicos sorprendentes, que hacen de cualquier descripción un desplazamiento lógico, parecido a las radicalidades metafóricas de los ultraístas o las de Ramón Gómez de la Serna. Los textos incluyen una clara dimensión experimental, a la vez sobre los posibles retóricos de la escritura como sobre los funcionamientos de la imaginación, la percepción y la memoria. Otra cita de *El caballo perdido*, esta vez sobre el lápiz rojo de Celina:

Cuando lo dejaban acercarse al papel, la punta parecía un hocico que husmeaba algo, con instinto de lápiz, desconocido para nosotros, y registraba entre las patas de las notas buscando un lugar blanco donde morder. Por fin Celina lo soltaba y él, con movimientos cortos, como un chanchito cuando mama, se prendía vorazmente del blanco del papel, iba dejando las pequeñas huellas firmes y acentuadas de su corta pezuña y movía alegremente su larga cola roja. (22)

Sin embargo, el procedimiento es demasiado sistemático y demasiado cargado de una intensidad fantasmática para explicarlo gracias a procedimientos vanguardistas o a sondeos experimentales. Estamos ante una percepción que actualiza la posibilidad infantil de fabular, esa que identifica al lápiz con un animal primero y más precisamente con un chanchito mamando después (mamando y moviendo con alegría su larga cola roja). Este tipo de percepción lleva al sujeto a verse a sí mismo en todo lo evocado gracias a escenarios y escenas que reflejan deformadamente pasiones

y subjetividades. Una manera de ver que alude a una conciencia recorrida por ingenuidades que desmontan las apariencias, creando una perspectiva de no-saber, transformando lo visible, reconstruyendo palabras. Se deforma y reinventa la realidad al perder los preconceptos que la organizan en nuestras representaciones habituales. De ese modo, se hace de ese niño un escritor en el presente de la enunciación. Un niño, es decir alguien que no estaría, legendariamente, sometido al principio de realidad, sino solo al del placer, y que por lo tanto viviría sumergido en un mundo de fantasmas. Laplanche y Pontalis comparan el mundo infantil de fantasmas con esas «reservas naturales» que las naciones civilizadas crean para perpetuar el estado originario de la naturaleza (18). La obra de Felisberto pretende ser una de esas «reservas naturales», o al menos volver a esa tierra primordial para reinventar una escritura.

«Contar como se sueña» decía Alazraki para hablar de la poética de Felisberto; podría decirse: recordar cómo se sueña. La infancia en Felisberto postula la validez de un *mundus imaginabilis* frente a los *sensibilis* e *intelligibilis*. La experiencia, y en particular aquella que puede dar lugar a la obra literaria, es la que precede la razón; el niño es el que no habla, es el ser de experiencia plena o de puro deseo, antes de la irrupción del lenguaje, el lenguaje que separa, organiza, codifica, prohíbe y aleja, imponiendo la pérdida (Agamben, 42: 89-91). El relato de infancia en Felisberto es un intento de darle palabra de alguna manera a aquel que no habla y, al hacerlo, llevar a cabo una operación de conciliación, construcción, verosimilitud: «hacer cómo», encontrar un término medio entre el adulto y el niño, lograr que el niño, que perdura en el adulto, tome la palabra y acepte la estructura lógica, los imperativos del adulto. Por eso se busca la representación de lo que no se sabe, de lo otro, de lo que crece o surge espontáneamente, fuera de cualquier racionalidad o explicación, todo lo cual postula un deseo de adherir a creencias, relatos y visiones de otrora.

Un fuerte desafío estético en el que podríamos ver la actualización de una posición infantil imaginaria, un período de predominio de la imaginación sobre los imperativos de la realidad. O, para decirlo con Marthe Robert, la recuperación gozosa de esa porción de verdad que se le atribuye a una realidad psíquica olvidada, de la posibilidad de instalarse nuevamente en la fe que cualquier hombre, alguna vez, le tuvo a sus fábulas infantiles, confirmando así creencias que, día a día, la realidad contradice. Con una fórmula condensada de la crítica francesa: decirle «sí» al mundo y «no» a la realidad (233). La vuelta atrás para redescubrir esa percepción de la niñez supone el retorno, en el presente, hacia el futuro, de lo anterior, de lo latente, de lo que fue familiar otrora pero que se ha olvidado: una definición perfecta de lo *unheimlich*. Esa es tal vez la clave del extrañamiento felisbertiano y de su relación, más que lateral, con lo fantástico.

Las veo... las toco... es algo: deseos

Fue entonces que tuve el instante de confusión. Pero después sentía el placer de violar una cosa seria.

El caballo perdido

Ahora bien, esta combinación de pasado y presente, de imaginación, recuerdo y percepción, de lo real y lo fantaseado, se manifiesta en la inclusión de un tipo de sujeto —un niño, como venimos repitiendo— y de un tipo de fenómeno: la irrupción del deseo (del «tener ganas» que comenta Molloy) (70). Edípicamente enamorado («siempre me encontraba predispuesto a enamorarme de cuanta maestra tenía y cuanta amiga de mamá venía a casa», *Por los tiempos...* (145), el pequeño Felisberto es un «perverso polimorfo», como todo niño en la visión freudiana. La inocencia, la pureza, la ingenuidad, asociadas a lo infantil, están aquí puestas en la perspectiva de un deseo tan espontáneo como arrollador y de imaginarios pulsionales multiformes, en desplazamiento constante (hacia las amigas de la madre, la abuela, las maestras, cuando no los objetos que las rodean). Un manual de divulgación de psicoanálisis alcanza y sobra para identificar «fantasmas originarios»: fetichismos obsesivos, exaltaciones de la posesión violenta, sometimientos gozosos, seducciones irrefrenables, fascinación turbia por escenas primitivas. El niño Felisberto está hiperestimulado pulsionalmente, lleno de curiosidades sexuales, escenas fantasmáticas, ansias de violar secretos, anhelos de fusión con lo materno. Y, también, angustias, terrores, tristezas tan incomprensibles como irrefrenables.

En las primeras páginas de *El caballo perdido* encontramos una proliferación de este tipo de elementos (11-15, cf. Echavarrén: 69-80). El texto comienza con un gesto de levantar la «pollera» de una silla, gesto que se convertirá, en *Tierras de la memoria*, en una introducción bajo la pollera de la maestra. A esta fantasía regresiva se la acompaña con la ebriedad producida por las flores de la magnolia, lo que anuncia la predominancia exaltante de lo femenino en toda la primera parte. Junto con el perfume llega el deseo de «violiar algún secreto» en la sala en la que Celina le da cursos de piano. Allí, y esperando a que le enseñen cómo tocar el piano, él suele tocar lo que no se debe, toca a una «mujer de mármol», pasándole las manos por la garganta, tomándola del pelo con una mano para acariciarla con la otra. La situación es placentera por su ambigüedad («un momento de confusión y olvido»): la mujer tocada se parece a una «mujer de la realidad» —se le debe respeto— pero por eso mismo siente, otra vez, «el placer de violar una cosa seria», lo que tiene que ver con Celina. Un ser-no ser efímero: los ojos de la escultura son decepcionantes, allí donde comienzan los senos hay una flor dura («si uno pasaba los dedos apurados podía cortarse»), la masa de mármol enfría las manos y, sobre todo, en ese

comienzo del seno, «se terminaba el busto y empezaba un cubo en el que se apoyaba toda la figura».

La escena, una de las muchas que podría comentarse, es ejemplar. Dos niveles: primero, notamos el desplazamiento de la mujer real a la ficticia (del objeto de deseo, Celina, a su representación, la escultura), es decir una construcción de ambigüedad entre ser y no ser, una capacidad de atribuirle a eso que no es una existencia material, peripecias y pasado. De allí, el placer de tocar —el reverso de aprender a tocar, disciplinadamente, el piano— y poder así imaginar. Ese tocar, imaginar y gozar se expande en «Menos Julia»; en ese cuento, el «amigo» afirma, después de una visita del túnel: «Hoy tuve mucho placer. Confundía los objetos, pensaba en otros distintos y tenía recuerdos inesperados» (OC II: 106), lo que se parece a los recuerdos del niño-protagonista de *El caballo perdido*: «Ha confundido movimientos de muchas personas: ha creído encontrar sentimientos parecidos en seres distintos y ha tenido equivocaciones llenas de encanto» (36). También están presentes la decepción de que no sea (el cubo en vez del seno), el peligro incluso que presenta esa trampa del no ser (el mármol frío, la flor cortante), la «memoria triste de saber» que irrumpe después.

O sea que el movimiento es estructuralmente ambiguo: ante todo la decepción, la separación, la desilusión, avatar previsible del aprendizaje de la vida adulta por parte del niño. Pero lo más duradero va por otro lado, ya que se trata de ver en banales objetos otra cosa: un tejido que cubre una silla es una pollera, un lápiz rojo un chanchito que mama, un pedazo de mármol una mujer semidesnuda y disponible. No se busca que las cosas sean, sino entonces que no sean. Que se pueda creer que lo percibido o recordado es otra cosa, y que en ese espejo el otro lado sigue así siendo posible: que lo que no es llegue a ser prolonga, de alguna secreta manera, una posesión imaginaria amenazada por la pérdida. El poder alucinatorio de la escritura, isomorfo del que se le atribuye al recuerdo y del que caracteriza al deseo, reside en esa creencia compulsiva.

En una dinámica a la vez narrativa y formal vemos que, primero, las apariencias de lo real remiten a otra cosa, a escenas fantaseadas; luego, que lo imaginado tropieza y se derrumba ante cualquier descuido (el protagonista vive «la fruición de acumular sucedáneos para rechazarlos» escribe Pezzoni) (217). Es una frontera fantasmática: entre el ser y no ser se juega la promesa de un goce inalcanzable (el rito táctil de confusión intencional en «Menos Julia») pero también la amenaza de la demencia (en «Las Hortensias» los accidentes durante las visitas a las escenas, las caídas accidentales de las muñecas y la repetida irrupción de María, la mujer «real» en medio del artificio, llevan a la locura). Sin embargo, esto no funciona como un aprendizaje, una separación aceptada, una etapa en el crecimiento. A pesar de las decepciones y frustraciones, tocar eso, lo que no se debe y lo que no es al mismo tiempo, aparece enseguida como un

espejismo consolatorio y gozoso: en *El caballo perdido* la señora que fabrica «grandes bananas amarillas y grandes manzanas coloradas» ha fracasado alguna vez en sus estudios de piano, pero ahora, explica ella, «hago flores y frutas de cera, las veo... las toco... es algo, usted comprende» (18). Ese «las veo... las toco... es algo» funciona, al igual que tantos otros elementos, como una imagen de escritura: dar cuenta de un contacto, ya lo dijimos, y también de una visión («un inmenso encanto de ver»; «la orgía y la lujuria de ver» afirma el narrador de *Por los tiempos...*) (167), contacto y visión en el centro de un programa de creación hecho de creencias mágicas infantiles y goces indirectos. Programa que va más allá de lo que pueden transmitirle al niño sus maestros, la rígida Celina o el ciego Clemente Colling, ese que no ve, que le palpa el bigote a una monja (170) y que, dicho sea de paso, cuando narra, lo hace de manera previsible, repetitiva e ingenua, alejando los recuerdos de infancia de su presente.

Volviendo a la escena de la escultura, segundo nivel. Frente a la mirada censuradora de una figura paterna (en un cuadro al que se alude poco después) se desarrolla algo así como una iniciación sexual, que no es el sempiterno idilio con una prima, amiga, vecina, sino que elige sustitutos maternos a los que se les adjuntan objetos fetiches, como lo serán el brazo desnudo de Celina, su mano, su lápiz rojo, los cachetes rojos, los dedos rechonchos de la abuela, su rebenque, etc. Ante ellos, el gesto es el de transgredir, una transgresión que es tanto moral (el comportamiento indebido) como discursiva (la analogía sorprendente) (Echavarren: 71). De una manera u otra, lo prohibido, lo secreto, lo indebido (o, para usar una palabrota previsible, la Ley) está constantemente presente. Se manifiesta la pulsión repetida de violar o de dominar («mi propósito íntimo de dominarla») o se alude a lo que el narrador denomina «malos pensamientos» (querer tener «curiosidades indiscretas» frente al cuerpo inerte de una mujer vista en un cuadro, fantaseada como imagen materna). Dominar, violar tanto físicamente como en términos de saber, ya que en las páginas siguientes se repite el «deseo de descubrir o violar secretos», esos «secretos de las personas mayores» en los que se va a «hurgar»; secretos que también se encuentran en los objetos, «intermediarios de personas mayores» y que por eso mismo podrían «estar complicados en actos misteriosos». La curiosidad infantil ante lo sexual (qué hay bajo la pollera —el asiento que es «verde y lustroso»— [11] o qué no hay, qué falta), el secreto de lo que sucede entre adultos cuando el niño no está, las explicaciones fabuladas que se construyen como respuesta ante lo desconocido, la representación por lo tanto de lo intuido pero no sabido, todo esto es un motor mítico de engendramiento del texto.

En todo caso, la fascinación, la promesa de un idilio con su profesora, el gesto de transgresión pero también la intención en sí de fantasear se interrumpen o dejan de fluir cuando Celina le pega con «aquel lápiz rojo

tan lindo» en los dedos —esos dedos que tocan mal, que tocan lo no debido—. A partir de entonces, solo queda la distancia y la desilusión, hasta un último sueño en que el narrador la corre a Celina con un «un palito que tenía un papel envuelto en la punta». En el deseo de violar una cosa seria, en el castigo por parte de Celina se manifiesta también un desafío y una atracción por la ley (Lespada: 161): provocar la ley es interrogar su función, acelerar una crisis, buscar una versión conciliatoria entre ley y deseo. Una ley que también es literaria: toquetear, manosear los códigos, desilusionarse por lo que son —por lo que solo son—.

El conjunto así descrito (fragmentos narrativos en relación con el despertar sexual, la castración, la curiosidad por la intimidad de los mayores, las tensiones ante la ley, los mitos sexuales, las posiciones de seducción) por su omnipresencia y ultravisibilidad, plantea problemas de interpretación. Cualquier lector percibe que la reconstrucción precedente no agota ciertas representaciones imaginarias y ciertos movimientos digamos «deseantes»; dicho de otro modo: tanto del lado del deseo como del de las imágenes que proliferan, todo desborda, superando con creces cualquier explicación o formalización: reemplazar un sistema de significación —literario— por otro —psicoanalítico o correspondiente a una «intención», un «proyecto» de autor— no resuelve las ambigüedades del texto. Por supuesto, Felisberto, como otros escritores inspirados por la vanguardia, integra a la vez la mirada infantil y el universo pulsional (o sus efectos en el engendramiento imaginario) en tanto que modalidad de singularización y diferenciación ante ciertos valores tradicionales del relato y del concepto de personaje (piénsese en Lange, Silvina Ocampo, Piñera, o más tarde, en García Márquez, Cortázar, Aira) (Prieto, 2002).

Seguramente, postula Saer, Felisberto era consciente del sentido que, demasiado rápidamente y con efecto simplificador, se le podría atribuir a tal o cual elemento «simbólico» de sus relatos, en términos sexuales sobre todo (el interés y las lecturas de Felisberto por la psicología y el psicoanálisis están suficientemente documentados) (Saer, 1997: 132-144; Prieto, 2002: 292-318). Sin embargo, al suponer un control y un conocimiento, se desplaza el sentido de lo dicho. Un poco como la negatividad moderna alrededor de las posibilidades de la representación que, al afirmar incredulidad, lucidez e impotencia, no hace más que intentar recuperar la eventualidad, más allá de esa lucidez descreída, de proponer «espejismos inéditos» (para citar de nuevo a Saer) (1986, 17). Así, en vez de funcionar como lo oculto, lo desestabilizante, lo inquietante, el deseo de ese niño es un secreto a voces y, paradójicamente, su exhibición permite, en un segundo movimiento de lectura, suscitar una adhesión. El efecto sería el de sugerir que el «realismo pulsional» es tan claro y enfático, que «no puede» ser cierto; la transmisión fantasmática pasa por el vaciamiento de los mecanismos habituales de reprimir/sugerir/revelar, que son los de la

censura. Podemos pensar que se trata de una variante de lo que vimos: es tan explícito que no «puede ser», pero lo que «no es» termina, a su manera y en otra esfera, «siendo». Poner en primera línea una posición edípica desvirtúa su trascendencia de secreto revelado y, por eso mismo, permite transmitir con la impunidad o la inocencia que acompañan la lucidez, todo aquello que se finge exponer críticamente.

Asimismo, prolongando los problemas de interpretación planteados, se podría decir, sin duda tranquilizadamente, que Felisberto transforma o traduce el conflicto entre la nada y la escritura, o entre la cosa y su representación (problemática estético-ideológica central en la modernidad, desde la *Melancolía I* de Durero) en una problemática edípica, de transgresión, castración y pérdida: Edipo remitiría al escritor. Al fin de cuentas, si reemplazamos la interpretación sacada de una vulgata psicoanalítica por otra, sacada de una vulgata crítica, el gesto de normalización y de simplificación del texto sigue vigente (aunque ahora habríamos logrado, involuntariamente, silenciar ese secreto a voces del texto, es decir su carga pulsional). De hecho, también podría decirse lo opuesto. Felisberto representa y narra conflictos afectivos y pulsionales gracias a su transformación en encrucijadas de la creación; el cómo decir, cómo narrar, en qué creer, están puestos al servicio de una manera de prolongar algo («las veo... las toco... es algo») a lo que no se renuncia, algo de ese universo perdido, de ese intercambio libidinal con el mundo. De más está decir que no se trata de elegir sino de constatar que hay dos polos entre los cuales se balancea la escritura felisbertiana: pulsión y puesta en escena de la representación. Ese movimiento, esa tensión, insólitos, son los que le aseguran a lo creado una dimensión imprevisible de «novedad». Con la irrupción el deseo no se termina el texto, fijando modos y sentidos, sino que exactamente allí comienza una creación proliferante. Y, por supuesto, con la pregunta sobre la creación se le abren las puertas a una dinámica pulsional originaria.



Ser interesante, novedoso: formas

Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en que contenerla y me había consolado contemplando el agua en las variadas formas de los cacharros.

El caballo perdido

Dispositivo de la memoria, proyección del recuerdo hacia el futuro, perduración de lo infantil, visualización de lo pensado o sentido, repertorio de relatos de niñez como cimiento, percepción de lo real que combina recuerdo, imaginación y estímulos sensibles, indiferenciación entre lo

subjetivo y lo objetivo y, por fin, expansión de un deseo, tan ingenuo como arrollador: esas características, afirmadas en los textos de este período —y, significativamente, en las primeras páginas de cada uno de ellos—, resumen en parte la «manera» de Felisberto. Son también una representación (o una serie de alegorías) del proceso de escritura, proceso multiforme, inestable, directo o velado, isomorfo, dijimos, de la memoria, de la imaginación y del deseo. En ese sentido, la ruptura que se produce en *El caballo perdido* bajo la forma de la imposibilidad de escribir (un «trancazo», siguiendo una denominación de otro uruguayo, experto en el tema, Mario Levrero) (Silva: 95-97) y, consecuentemente, el desdoblamiento del sujeto y la amenaza de la locura constituyen un episodio central en la obra que reorienta la producción.

En *Por los tiempos...* ya abundan las metalepsis sobre la creación así como episodios y/o personajes que remiten a ciertas posiciones artísticas y estéticas. Las ensoñaciones, recuerdos distraídos y vagas asociaciones del protagonista, están a veces directamente apuntando al trabajo de creación, como por ejemplo el momento de espera de un concierto que está por comenzar y que crea condiciones específicas de disponibilidad:

...cuando el espíritu, sin saberlo, espera trabajando; cuando trabaja casi como en el sueño, dejando venir cosas, esperándolas y observándolas con una distracción infantil y profunda; cuando de pronto se hace esfuerzo para suponer lo que vendrá y se mira por centésima vez el programa; cuando se repasa la vida de uno y se aventuran ilusiones; cuando uno siente la angustia de no estar colocado en ningún lugar de este mundo y se jura colocarse en alguno; cuando uno sueña llamar la atención de los demás algún día y siente cierta tristeza y rencor porque ahora no la llama: cuando se pone histérico y sueña un porvenir que le adormece la piel de la cabeza y le insensibiliza el pelo; y que jamás lo confesaría a nadie porque se ve a sí mismo demasiado bien y es el secreto más retenido del que tiene algún pudor; porque tal vez sea lo más profundo del sentido estético de la vida; porque cuando no se sabe de lo que se es capaz, tampoco se sabe si su sueño es vanidad u orgullo. (158)

Si tomamos al pie de la letra esta fantasía, la creación, involuntaria y hasta pasiva, está asociada a una disponibilidad similar al sueño y a la distracción, pero una distracción «infantil y profunda» a la vez: un tópico felisbertiano. La expectativa por lo que vendrá permite «aventurar ilusiones» sobre la vida de uno, a pesar de no tener por el momento un lugar preciso en el mundo (hay que «colocarse en alguno»). La creación es ese deseo paradójico (pudor, vanidad, orgullo) de «llamar la atención de los demás algún día», es enfrentar la decepción o la «tristeza» de que eso no suceda. El creador, inseguro («no se sabe de lo que se es capaz»), sabe que lo acompaña un «sentido estético de la vida». Si no me equivoco, lo que precede define una posición íntima ante la escritura, un deseo de ocupar un lugar visible socialmente en tanto que autor; es una introspección que

funciona como un balance estético y una proyección hacia una escritura por venir (y es en *Por los tiempos...* que los recuerdos eran «lanzados» al futuro). A lo que precede podría desarrollárselo con muchos otros ejemplos y afirmaciones del texto: limitémonos a las conclusiones así resumidas.

La representación de las condiciones y posibilidades de la literatura es más evidente todavía en *El caballo perdido*, ya que la escritura, su imposibilidad, su relación con el mundo y con el sujeto, están en el centro de la segunda parte. Pero antes del episodio del trancazo y del desdoblamiento subsecuente, aparece el tema de la originalidad y la novedad, pero desplazado —como siempre: la de Felisberto es una escritura de la contigüidad (Corona, 2010)—. Los amargos pensamientos del protagonista después del fin del idilio con Celina, repiten, una y otra vez, lo que el niño considera necesario para seducir a la mujer: él tiene que ser «una novedad interesante», o ella debe descubrir «lo nuevo que había en [su] persona», eso en lo que él empieza a creer («que yo tendría algo, un no sé qué interesante», «un manera de ser original y llena de novedades»), y a pesar de no lograr atraerla, no hay otra solución que esa, es decir «seguir siendo interesante, novedoso». Lograr escribir de otra manera, lograr ser de otra manera, poder interesar, es la garantía de que un deseo poderoso y antiguo se realice. Deseo infantil y ambición literaria se confunden.

Más allá de un gesto metaliterario —que paradójicamente defiende la eficacia y la pertinencia de procedimientos que parecen fracasar—, se subraya una praxis literaria que no solo desarrolla ciertas características de escritura, sino que, al repetir las y al acompañarlas con puestas en escena de la creación, está codificando lo hecho, definiendo un estilo, intentando fijar esa pose que, se supone y espera, llevará a ser «interesante, novedoso» (o a «llamar la atención algún día», como vimos). Digámoslo más precisamente: se delimita una estética, una manera, un estilo, que buscan la originalidad, y al hacerlo buscan, también, un «ser escritor», en el sentido de ser visto así (de que se desea ser visto así).

Ahora bien, el proceso creador estaría constituido, según Didier Anzieu, por una serie de etapas. La delimitación de cada una de ellas no es tan pertinente como la dinámica en sí del fenómeno que señala el psicoanalista francés: el arranque en un sobrecogimiento inicial y luego una disociación que lleva a una regresión del yo (o sea una experiencia imaginaria y material al mismo tiempo, como la que se produce en *El caballo perdido* con el olor de las magnolias, con tejidos que cubren las sillas o con el aspecto seductor un busto de mármol, para retomar sus primeras páginas). Por fin, identificación de ese sobrecogimiento como tal («algo» sucede), su transformación en código, en el sentido no de reglas sino de operador para descifrar la realidad y de sistema que permitirá construir una obra original: en una forma. Solo después vendría la escritura, antes de la publicación que, en un movimiento de *boomerang*, vuelve hacia el sujeto, atribuyéndole un lugar de escritor (93 y ss.). Como ya Freud lo había afirmado en «El poeta y la

creación literaria», la escritura tendría que ver con la fantasía despierta, en el sentido en que una impresión actual, una ocasión del presente, despierta uno de los grandes deseos del sujeto, asociado a un recuerdo infantil, para crear una situación referida al futuro. Por lo tanto, lo imaginado —lo proyectado hacia el porvenir— lleva trazas del pasado y del presente: «Así, pues, el pretérito, el presente y el futuro aparecen como engarzados en el hilo del deseo, que pasa a través de ellos» (Freud: 1345).

Los textos de Felisberto ilustran este proceso o, mejor, hacen de este proceso un relato: puesta en escena de un elemento, un recuerdo, una irrupción (la infancia, sus pulsiones, su percepción sesgada del mundo), una identificación de «eso» en tanto que principio creador posible y su transformación en generador de la obra. Por un lado se encuentra la dimensión programática, de discusión sobre lo que se puede escribir, su inserción en una estética y en un sistema cultural, o sea que se piensa al propio texto en términos de codificación simbólica, aunque esta sea imprecisa y propugne la espontaneidad, la transgresión y la inmadurez (el yo adulto). Por el otro se intenta reproducir un imaginario pleno que percibe en los objetos y seres proyecciones pulsionales, narcisismos dictatoriales, impregnaciones confusas, deformaciones subjetivas, identificaciones masivas (el yo niño). Si los textos de los que se trata son programáticos, lo son entonces porque hablan de y piensan sobre la literatura, pero también por la manera en que relacionan la escritura, la infancia y un *modus operandi* cuyo objetivo es atribuirle a la vez sinceridad, originalidad y forma a la obra. Se trata de ver la escritura como una codificación de lo infantil (pensando código, repito, en términos de paso a una simbolización: un modo y no unas reglas). En ese sentido podemos decir que la escritura de la infancia y el principio de la obra se superponen, aunque estos textos vengan después de un número importante de relatos en los que Felisberto ya había utilizado y explorado buena parte de los recursos que adquieren aquí cierta estabilidad, que se repiten, que se afirman, volviéndose lo que hemos denominado, siguiendo a Anzieu, una codificación. Que *El caballo perdido* comience desde cero, desde un blanco absoluto (la primera frase es «Primero se veía todo blanco», como la luz para el recién nacido, como la página en la que se va a iniciar la escritura) resulta en este sentido significativo.

La creación, así expuesta, incluye el relato de una crisis, que en *El caballo perdido* toma la forma de parálisis («Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido»), pero que va más allá, perturbando la vida del protagonista: «No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante.» De pronto, la evocación sistemática de lo infantil lo lleva a perder el deseo de escribir, cuando ese deseo «era precisamente, la última amarra con el presente». El peligro explícito es que, de seguir recordando mucho tiempo esos «instantes del pasado», nunca podrá

«salir de ellos» y se volverá loco (29). La fuerza del recuerdo, la creencia en su realidad, el borrado de la frontera entre la evocación, la imaginación y el suceder material, que permiten la expansión del placentero ser-no ser ya comentado —la satisfacción del deseo de quedarse bajo aquella pollera, el de no interrumpir el toqueteo del escote de mármol—, ponen en duda la razón y vuelven imposible la escritura. Es como si en ella el Desperfecto tuviese que ver con la irrupción de la mirada imaginaria del Otro (del Gran Otro) sobre lo que se está haciendo (Barthes: 342), y fuese por lo tanto una prolongación del castigo por «tocar mal». En todo caso, la interrupción es radical: en la primera edición de *El caballo perdido* se incluía una página en blanco, antes de «Ha ocurrido algo imprevisto», o sea que se exponía materialmente el silencio, la impotencia, la suspensión (Díaz).

Sabemos que la crisis es una figura tópica para explicar los cambios o los surgimientos en una obra literaria, hasta constituir un «mito» que explica la renovación de las obras o la emergencia de una obra triunfante, regenerada (Barthes: 325-326). Si bien el carácter explicativo de las «crisis» es demasiado simple, el valor heroico y romántico de su exposición y su resolución son evidentes. En este caso, a partir de esa crisis, se da a la vez una regresión (hacia pulsiones primarias y contenidos no censurados) y una disociación (el yo adulto se convierte en yo niño, reviviendo con la intensidad de entonces sus experiencias y percepciones, y al mismo tiempo asumiendo la posición de organizador formal de esos contenidos). A la crisis no se la supera (el texto no «cuaja», a la plenitud y autonomía del pasado no se logra), pero el trancazo se convierte en eje de toda la obra: escribir el dsperfecto, escribir una imposibilidad de escribir ya que, como no se conocen las causas de esa interrupción, no se puede tampoco superarla. Felisberto se inscribe en esa notable tradición de la novela occidental, que va del interrogante sobre el qué escribir, las angustias ante el tiempo perdido, la perplejidad ante lo insatisfactorio del lenguaje hasta imaginarios torturantes e imposibilidades de concluir; en su época: desde *En busca del tiempo perdido* a *La náusea*, pasando por Kafka.

Es entonces, a partir del trancazo, que se produce la tan comentada disociación del sujeto en la segunda mitad de *El caballo perdido* (29-49) (Lasarte: 53-65); el protagonista descubre que no está solo, que hay otro, amigo o «socio», que es quien escribe las narraciones en su lugar. En las páginas que siguen vamos a asistir, como en una galería de espejos o en un juego combinatorio, a una serie de imágenes diferentes del yo y de ese otro. La comparación con «Borges y yo» es inevitable, aunque el funcionamiento aquí es mucho más complejo e inestable que la confrontación entre el yo biográfico y el yo escritor en el texto del argentino. Intentando formalizar una proliferación de posiciones y valores, digamos que el conflicto que se expande en esas páginas es entre un yo deseante y un yo escribiente, un yo infantil, regresivo, hundido en las creencias y los deseos

de la niñez (y que corre el riesgo de quedarse allá, adherido al pasado) y el yo del presente que mantiene la lógica del relato y la fuerza de lo actual. En un primer momento, el socio es un peligro, ya que su posición ante el recuerdo es inquisidora: «Él acosa y persigue los ojos de aquel niño; mira fijo y escudriña cada pieza del recuerdo como si desarmara un reloj.» Ante el acercamiento analítico, hay que defender la espontaneidad infantil de la mirada, impedir que el escritor, el adulto, el presente, se inmiscuyan en el recuerdo imaginado. Los «ojos de ahora» (los del socio) saben que los recuerdos del niño son el fruto de confusiones y equivocaciones «llenas de encanto», pero ignoran que «las imágenes se alimentan de movimiento y que tienen que vivir en un sentimiento dormido». El socio detiene las imágenes y las colecciona como mariposas en un álbum, mientras que el niño no recuerda los instantes del pasado, los «siente», los sueña (con un «sentimiento dormido»), más allá de la completitud, la verdad o la realidad: «al niño no se le importa si sus imágenes son parecidas a las de la vida real o si son completas: él procede como si lo fueran y nada más». El socio es un «prestamista de recuerdos», porque lo que le interesa es el valor literario de lo recordado, o de los mecanismos de escritura, y no tanto los contenidos afectivos que se asocian a ese pasado.



A esta dicotomía se la resuelve, de alguna manera, con una nueva etapa en la crisis. El protagonista empieza a imaginar algo que no tiene relación con sus recuerdos, o sea que es una pura creación. Esto inaugura un cambio en él, cambio que lo lleva a reconciliarse con el socio. A partir de entonces, la relación con sus recuerdos se transforma: se aleja de ellos, ve su vida pasada como en una «habitación contigua», en donde las «estirpes» llevan a cabo «ceremonias» que son escenas de retorno del pasado: «En esa habitación contigua, veía a mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente. Y no sólo lo veía sentado al piano con Celina y la lámpara a un lado y rodeado de la abuela y la madre, tan ignorantes del amor fracasado. También veía otros amores.» (La habitación contigua, las ceremonias, los amores de otrora, vuelven, como un artificio asumido y una huella de lo perdido, en «Las hortensias»). Esta constatación, que materializa la separación de la infancia, lleva a una ruptura, a una pérdida sin vuelta atrás (porque, como queda dicho, la otra posibilidad es la de quedarse a vivir en el pasado, abandonar el presente, y por lo tanto, no solo no escribir sino también volverse loco): lo que debe hacer ahora es «remar con todas [sus] fuerzas hacia el presente». Por lo tanto, hay que aceptar que el yo se ha vuelto otro: «Y fue en las horas de aquel anochecer, al darme cuenta de que ya no podía tener acceso a la ceremonia de las estirpes que vivían bajo el mismo cielo de inocencia, cuando empecé a ser otro». Otro, es decir, que se vuelve él mismo un «prestamista de recuerdos» que busca «cambiar el presente y el camino del futuro». A partir de esta ceremonia inaccesible, los rituales (del deseo, de la memoria, de la imaginación) van a pulular en el futuro,

en la obra futura de Felisberto, comparables a los «rituales del neurótico» (Prieto, 2002: 309).

El cambio permite cierta reconciliación con el socio, con el cual, empero, nunca se identifica del todo; ese representante de las «personas que habitaban el mundo», es a veces casi «una madre», o al menos un amigo que da buenos consejos para la escritura, (lo ayuda a «convertir los recuerdos [...], en una cosa escrita»). Finalmente, establece una relación armoniosa con él, es decir con el mundo: «Entonces descubrí que mi socio era el mundo. De nada valía que quisiera separarme de él. De él había recibido las comidas y las palabras». El otro es el que, desde el presente, desde la realidad, permite la creación, aunque integrarlo, reconciliarse con él, lleva a aceptar ser definitivamente ajeno a lo recordado: «Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí». Al respecto, Echavarren anota que al socio lo rodean algunas identificaciones con los mejores personajes posibles: la madre, el amigo; o sea, con el que ayuda y permite realizaciones, pero fuera del universo cerrado del yo (103). Algo así como un ideal del yo, marcado socialmente y con valores simbólicos.

A pesar de las múltiples variantes y de la inestabilidad del episodio, las raíces imaginarias del conflicto están claras. Lo que no quiere decir que su resolución lo esté: aunque las frases recién citadas ocupen el lugar estratégico del final de *El caballo perdido* (es decir, que son el desenlace del conflicto), no corresponden exactamente con lo afirmado justo antes. Apenas unos párrafos más arriba se nos dice que, para seguir escribiendo es necesario huir del socio, correr como un ladrón al centro del bosque para «revisar solo [sus] recuerdos», y allí, aislado, rodearlos de un aire y tiempo pasado para que «pudieran vivir de nuevo», lo que a su manera permite la originalidad: «Los dedos de la conciencia no sólo encontraban raíces de antes sino que descubrían nuevas conexiones; encontraban nuevos musgos y trataban de seguir las ramazones; [...]. Por último los dedos se desprendían de mi conciencia y buscaban solos». A pesar entonces de haber aceptado al mundo, la escritura sigue dudando entre una formalización de lo recordado, una transformación escrita que separa, corta, limita, y otra, una escritura en la cual, en el corazón del bosque, los dedos de la conciencia hurgan en las «raíces de antes», creando («descubriendo nuevas conexiones»), e incluso cuando esto se vuelve imposible, el cuerpo («los dedos») se desprenden de toda voluntad o conciencia y siguen buscando por su cuenta.

Después de un relato tópicamente edípico, tenemos aquí otro relato marcado por ciertos saberes psicoanalíticos: el yo, el superyó, el ello, el yo ideal, las diferentes instancias del sujeto y de la conciencia circulan y se reproducen en esta puesta en escena de los mecanismos de la creación y su relación con lo infantil y lo pulsional (Prieto, 1998). En todo caso, bajo la forma tópica de una crisis, el relato representa el conflicto entre el deseo de

permanecer en el recuerdo y otro, el de ser «interesante, novedoso», el de ocupar un lugar social, el de ser escritor y «llamar la atención de los demás algún día», como vimos más arriba. El conflicto o crisis no dispone en el escenario imaginario dos posiciones opuestas con una resolución o síntesis, o con una confusión inextricable entre los dos planos (en Borges era: «No sé cuál de los dos escribe esta página») (221), sino engendra una inestabilidad hecha de oposiciones, desplazamientos, impresiones, entre el yo que vive, el que recuerda, el que desea, el niño, el adulto, el realista, el fantasioso, el presente, el pasado, etc. Al trancazo se lo resuelve (*El caballo perdido* sigue, concluye, se lo publica) pero la proliferación tiende a evitar, a todo precio, un posición definida y rígida en el desenlace. Lo indecible (entre ser y no ser, entre pérdida y restauración alucinatoria del pasado) es muy precisamente lo que el texto parece codificar: cómo escribir sin elegir, o cuáles son los temas, recursos estilísticos, perspectivas, posiciones de saber, que permiten reconciliar o, mejor, dar la impresión, de que el escritor niño y el escritor adulto sobreviven conjuntamente. Para pasar de la experiencia del niño (el que no habla) al adulto que escribe, hay que inventar un lugar de enunciación intermediario e hipotético que permita exhumar al niño desaparecido (escribe Demanze sobre Pierre Bergounioux) (215-216); es lo que intenta Felisberto en este texto a todas luces fundamental en su obra. Por lo tanto, escribir la infancia va a ser, para él como para tantos otros, experimentar con el lenguaje, buscar formas nuevas, proyectarse en novedades narrativas. La codificación tiene que ver con el imperativo de originalidad, que reside en los inicios, en el origen.

Por lo tanto, de lo que se trata es de acceder al otro yo infantil, sin instaurarlo como perdido, es decir sin desplazarlo hacia lo inexistente. Si la melancolía es una respuesta frecuente a esta disyuntiva, la solución de Felisberto parece diferente. El yo perdido está presente, sigue actuando, el yo niño interviene en la percepción, el deseo y ante todo en la imaginación creadora del adulto; pero el niño ya no debe estar pegado al pasado, sino que tiene «que hacer el milagro de recordar hacia el futuro». El *estilo* de Felisberto es el resultado de ese conflicto: separarse de la fascinación por el pasado sin renunciar al yo deseante, sin instaurar lo infantil en el ámbito del pasado y del paraíso vedado, sino hacerlo actual, activo, en el seno mismo de un discurso simbólico adulto, proyectándolo en una obra por venir. La originalidad, lo nuevo, la singularidad, no reside solo en los procedimientos de su escritura, sino en la posibilidad de atribuirles a estos rasgos ciertos valores imaginarios, los de esa conciliación o supervivencia simultánea entre un yo adulto y un yo niño, sin aparentemente privilegiar a ninguno de los dos. O sea, una codificación original que pretende mantener la verosimilitud de un acceso directo a un ser niño, a un ser escritor en constante inmadurez (Corona, 2014: 315-321), o sea en tanto que «menor para toda la vida» (frase leída en *Tierras de la memoria*) (OC III: 26).



Felisberto adolescente al piano.

Por otro lado, cabría matizar una afirmación repetida de la crítica (Barrenechea, Molloy), para la cual en este texto habría un vaciamiento del yo, un desdoblamiento torturante, y/o el deseo de recuperar una unidad perdida del sujeto. ¿Es ese el conflicto? ¿El anhelo es lograr una unicidad? Sí y no, ya que de lo que se trata es de ser uno —un autor—, singular, interesante, novedoso, sin renunciar, transformar o traicionar a ese niño ni a los ideales de plenitud deseante que quedaron adheridos en otro avatar del sujeto, en ese ideal del yo. Ser uno manteniendo ese o esos «otros» que alimentan la especificidad del autor, su identidad narrativa. Si hay una unidad para recuperar, es la de escribir intentando restablecer la continuidad, la totalidad, la perfección, el «brillo de la cobertura narcisista» (Anzieu: 55), o sea un gesto heroico que triunfa sobre heridas abiertas, pero que no renuncia a la multiplicidad secreta del yo. Si el autor, en un texto muy posterior, «Diario del sinvergüenza», busca a «su verdadero yo», esa búsqueda reside en escribir a partir de un yo inasible, que no es ni el cuerpo ni la cabeza (OC III: 245-246), pero que los integra y supera. El verdadero yo es la obra por escribirse, pero que se escribe a partir de una pluralidad de instancias afectivas y de edades distintas del sujeto, pluralidad que, con uñas y dientes, los textos de Felisberto reivindicán.

Esta ambigüedad, esta multiplicidad, esta resistencia a una formalización distanciada y a una estabilidad identitaria, esta experimentación que expone y expande las creencias y las adhesiones de la infancia, son estructurales en Felisberto. Si hay una codificación, si hay una aceptación de imperativos de la realidad, de la literatura, de la tradición, si se integra una forma, se lo hace sin abandonar del todo esa posición. Como sucede en *El caballo perdido*: frente a la escasez de recuerdos recuperados en el río de la memoria, el socio inventa «recipientes en que contenerla» e incluso le ofrece el consuelo de contemplar «las variadas formas de los cacharros»; a pesar de haber aceptado la necesidad de tener «recipientes», la creencia-no-creencia en los recuerdos o, como dijimos antes, el ser-no-ser de lo narrado, no termina de resolverse y fijarse. La forma en Felisberto se define allí, en un recipiente efímero, en un cacharro fortuito.

Una digresión y otra analogía para terminar con esto. Cuenta la historia (la anécdota es seguramente apócrifa), que Debussy le dijo alguna vez a Erik Satie, ese Felisberto francés, que su arte adolecía de forma. Satie, en respuesta, compuso y le dedicó una obra en siete movimientos intitulada *Tres piezas en forma de pera*. El pentagrama imitaba la fruta. «Si tienen forma ya no son amorfas», explicó. De eso se trata aquí también: de una infancia que por fin se escribe, que anuncia y prepara una obra posible, que adquiere una forma propia, pero no hay nada que hacerle, termina teniendo siempre la forma de un cacharro o la de una pera, simples recipientes para actualizar lo poco que se recupera en el río de la memoria.

El futuro del principio

«La angustia toma formas literarias. Y sin embargo pienso realizar grandes cosas cuando salga de aquí.»

Carta de 1939.

El desdoblamiento del yo nos propone un modelo interpretativo, al sugerir que, en el mismo acto de engendramiento del texto pueden actuar o intervenir varias instancias o varias motivaciones. Estos textos son a la vez la manifestación de un escritor infantil, que no acepta la separación y la pérdida, y que anhela encontrar, en el seno mismo del lenguaje codificado, la omnipotencia del imaginario y la dulce tiranía de los deseos de otrora; simultáneamente, son textos programáticos, experimentales, en los que una concepción de la literatura, una singularidad estilística y una figura de autor toman forma, permitiendo afirmar el proyecto de «ser escritor», de ocupar un lugar, de lograr el reconocimiento correspondiente. En ambos casos, el hecho de volver al origen (del sujeto) y a la fuente (de la escritura) para de alguna manera recomenzar, prueban una vez más que el recurso a los principios como modo de lograr explicar lo existente, es particularmente pertinente en nuestras representaciones de la infancia. (Premat)

Sin embargo, muchos elementos de lo que hemos estado comentando pueden rastrearse en la obra anterior, a la vez en la exposición de interrogantes sobre el «qué escribir», cuando no en episodios de «trancazo», en momentos de angustia y pérdida, en el tipo de percepción desrealizante o en los flujos de un deseo invasor, en las reivindicaciones de la infancia o la evocación de sus recuerdos.¹ La diferencia sería que todos estos contenidos y estas posiciones «cuajan» en dos textos que los toman como centro, cimientando, respuesta ante los anhelos paradójicos de creación. Por lo tanto, no se trata de una práctica o de un resultado solamente, sino de un mito personal de emergencia de la escritura que, retrospectivamente, la justifica y refuerza, atribuyéndole un origen, un código, un estilo, una identidad de escritor: todo lo cual puede ser ficticio, pero resulta operativo. Remontando a lo que Freud denomina fantasmas originarios («tesoro de fantasmas inconscientes» de «todos los neuróticos» y de «todos los niños») (citado por Laplanche: 59), los relatos se instalan en el espacio del *Ur*, del comienzo absoluto, del núcleo ineludible del que saldría la creación. No es el pasado el que viene,



1. Al respecto pueden consultarse los textos siguientes: “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, “Pienso decir algo de alguien”, “La cara de Ana”, “La envenenada”, “Hace dos días”, “El taxi”, “Juan Méndez”, en donde las afirmaciones paradójicas sobre la escritura o sobre el recuerdo, el desdoblamiento del yo creador, la originalidad, la infancia, se repiten, como en tantos otros relatos primerizos de Felisberto. Julio Prieto (2002) y sobre todo Laura Corona (2014) han estudiado la presencia, en los primeros libros de Felisberto, de los principales rasgos de su escritura posterior, rehabilitando los textos tempranos del autor.

dócilmente, a explicar aquello en lo que se convirtió el sujeto, sino que es el origen y la infancia los que figuran como porvenir de una obra todavía por escribirse. Hacer de la infancia un futuro, es hacer de la infancia una primera vez, un lugar, un tema, una teorización: un principio. Y, también, convertir a la infancia en ese espacio de singularidad inexplicable, de diferencia radical que, indirectamente, completa el conocimiento y la percepción del mundo adulto (el niño, se lo ha dicho muchas veces, funciona en Occidente como una figura de otredad, al igual que el extranjero o el salvaje).

El gesto es posible por los valores legendarios que nuestra cultura le atribuye a ese período de la vida humana, valores que la vulgata psicoanalítica vino, a su manera, a confirmar y profundizar. Y, al mismo tiempo, la infancia, por su capacidad de exponer una temporalidad diferente, de narrar la formación de un mundo específico, de variar y alterar puntos de vista, saberes y percepciones, de hacer del juego y de la ficción elementos tan serios como operativos, de proponer experiencias que van más allá de lo discursivo, de alterar lenguajes y creencias, por todos estos elementos —podríamos enunciar otros—, la infancia es un extraordinario laboratorio de escritura. Origen, pulsión, expansión narcisista, predominio de la ficción, maleabilidad y originalidad de los materiales presentes: la infancia es el lugar privilegiado para la iniciación del escritor en su versión legendaria (Gefen, Macé). Por lo tanto, la expansión de una percepción anómala, la sistematización de la metonimia generalizada y de la analogía sorprendente con resabios ultraístas, la puesta en escena, explícita o implícita, de la creación en tanto que procedimiento, la búsqueda evidente de lo nuevo, de lo insólito: todos estos rasgos de la escritura de *Por los tiempos...* y *El caballo perdido* muestran que, conjuntamente con la construcción de una mirada infantil, estos textos son un terreno a la vez de experimentación (lo posible de una escritura diferente) y de afirmación (las características están en el primer plano). Indiscutiblemente, los dos relatos pueden ser leídos como ejercicios narrativos: el exceso, que va más allá de cualquier eficacia en la transmisión, da por momentos la impresión de una búsqueda formal, ligada a la fase experimental de los primeros libros.

¿Un comienzo, un nuevo comienzo? ¿Una obra que se redefine cuando su autor está por cumplir cuarenta años? Eso ya lo vimos en otros autores: en Cortázar (*Bestiario* a los 35 y *Rayuela*, novela de «otro» escritor a los 49), en García Márquez (que retoma todo lo anterior en una gran novela de origen, *Cien años de soledad* a los 40), en Borges (que escribe su supuesto «primer cuento», «Pierre Menard, autor del Quijote» a los 40), en Onetti (que publica *La vida breve*, fundando Santa María y la obra por venir a los 41). Etcétera.

¿Y Felisberto? Algo sucede en estos años en los que comienza la escritura de *Por los tiempos...*, 1938. Hasta los años 30, Felisberto escribe, publica, pero no es «escritor». La transición se lleva a cabo hacia el final de la década; por entonces, después de un período particularmente difícil en su carrera musical, él anuncia públicamente que abandona la música por la literatura.

En el 39, bloqueado en Tandil a la espera de un concierto aleatorio escribe «pienso realizar grandes cosas cuando salga de aquí» e inventa, por esos años, un sistema taquigráfico, no descifrado aún. En 1940 le escribe a su mujer «el piano puedes venderlo inmediatamente» —aunque sabemos que graba un disco en París en 1947— (Elena, Pau: 61 y 172). La música va a pasar a ser un tema o un modelo formal y ya no una práctica (Dei Cas). Por lo tanto, la escritura de las obras memorialistas está precedida por una intención de cambio de terreno de creación, un intento, no de «seguir» escribiendo sino de «volverse» escritor, lo que en alguna medida se produce (estos libros suscitan reseñas elogiosas, tiene una recepción positiva por parte de una autoridad cultural como Supervielle, recibe una beca para viajar a Francia en tanto que escritor). En este contexto personal, bastante explícito, Felisberto, según una afirmación de Antonio Pau (en margen del facsímil de una carta redactada en 1947, en camino a París becado), había abandonado «su letra trabada y colegial y adoptado esta otra de letras sueltas por sugerencia de Supervielle»: para ser escritor hay que escribir, en el sentido lato, como un escritor (177). Mirando hacia el futuro, y a pesar del espectacular trabajo de anamnesis, reelaboración e interrogaciones de los orígenes de la escritura, las obras posteriores de Felisberto, aunque notables, son estadísticamente escasas: unos veinte relatos en veinte años de escritura. De hecho, la parte más frondosa de su producción, los textos más extensos y complejos, es esta, son estos. Prueba de que lo que había que escribir estaba oculto o cifrado en la relación adulto/niño y en la confrontación presente/pasado de lo memorialista —o que al «trancazo» nunca se lo supera verdaderamente—.

A pesar de lo escueto de la obra futura, la recuperación y codificación de una manera literaria gracias a las referencias a la infancia, a su percepción, a su ingenuidad perversa, a su mirada inesperada en el mundo, da resultados, en el sentido de que le atribuyen a Felisberto una fuerte personalidad creadora, ampliada en los cuentos siguientes. Sin embargo, la singularidad no impide que los recursos utilizados puedan repetirse en otros escritores. Ya mencionamos a algunos «vanguardistas» (de Lange a Aira). Apuntemos también que esa intrincada relación entre creación y deseo, esos mundos imaginarios u oníricos que se yerguen melancólicamente contra vientos y mareas, contra la pérdida y el tiempo arrollador, esa inestabilidad del ser no ser de la literatura, también están en el centro de escrituras tan distintas como la de Onetti y la de Levrero, los mayores narradores del Uruguay, nada menos. Felisberto, Onetti, Levrero: los tres serían los artífices de algo que cabría denominar un «irrealismo uruguayo».



- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris: Payot, 2010.
- ALAZRAKI, Jaime, "Contar como se sueña: para una poética de Felisberto Hernández", Río de la Plata n.º 1, *Lo imaginario y lo fantástico*, pp. 45-59.
- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, París: Gallimard, 1981.
- BARRENECHEA, Ana María, "Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández", Caracas: Monte Ávila, 1978, pp. 159-194.
- BARTHES, Roland, *La preparación de la novela*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BORGES, Jorge Luis, "Borges y yo", en El hacedor, *Obras completas II*, Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 221.
- CORONA MARTÍNEZ, Laura, "La narración digresiva: las imágenes en Felisberto Hernández. Una revisión de los procedimientos", *Cuadernos LIRICO n.º 5*, 2010, Los raros uruguayos. URL: <http://lirico.revues.org/405>
- , *Felisberto Hernández: de l'avant-garde excentrique à la fiction farfelue. Le choix de la dérision et du burlesque*, tesis de doctorado, Université Paris 8, multigr., 2014.
- DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández. Musique et littérature*, Paris: Indigo, 2006.
- DEMANZE, Laurent, "Pierre Bergounioux: le crépuscule des origines", en Alain Schaffner (ed.), *L'Ere du récit d'enfance*, Arras: Artois Presses Université, 2005, p. 215-228.
- DÍAZ, José Pedro, "FH: una conciencia que se rehúsa a la existencia" (prólogo primera edición de *Tierras de la memoria*). 1965. URL: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/hernandez/fh.htm>
- ECHAVARREN, Roberto, *El espacio de la verdad: práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
- ELENA, Sergio, "Del músico al escritor", *La Nación*, 2002. URL: <http://www.lanacion.com.ar/441758-del-musico-al-escritor>
- FEIERSTEIN, Daniel, *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires: FCE, 2012.
- FREUD, Sigmund, "El poeta y los sueños diurnos", *Obras Completas* tomo 2, Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, p. 1343-1349.
- GEFEN, Alexandre, "C'est avec l'histoire que les enfants jouent", en Alain Schaffner (ed.), *L'Ere du récit d'enfance*, Arras: Artois Presses Université, 2005, p. 265-273.
- GREEN, André, *El tiempo fragmentado*, Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras Completas* tomo I, México, Siglo XXI, 1983.
- , *Obras Completas* tomo II, México, Siglo XXI, 1983. Incluye *El caballo perdido* en p. 11-52.
- , *Obras Completas* tomo III, México, Siglo XXI, 1983.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand, *Fantasma originaire, fantasmes des origines, origines du fantasma*, París: Hachette, 1985.
- LASARTE, Javier, *Felisberto Hernández y la escritura del otro*, Madrid: Ínsula, 1981.
- LEJEUNE, Philippe, *Brouillons de soi*, París: Seuil, 1998.
- LESPADA, Gustavo, *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo en Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Corregidor, 2014.

- MACÉ, Marielle, "Naissance de la fable: récit d'enfance et thématization de la fiction" en Alain Schaffner (ed.), *L'Ere du récit d'enfance*, Arras: Artois Presses Université, 2005, pp. 297-310.
- MOLLOY, Sylvia, "Tierras de la memoria: la entreapertura del texto", *Escritura*, n.º 13-14, 1982, pp. 69-93.
- SILVA OLAZÁBAL, Pablo, *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo: Conejos, 2013.
- PAU, Antonio, *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Madrid: Trotta, 2005.
- PEZZONI, Enrique, "Felisberto Hernández: parábola del desquite" en *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana, 1986, pp. 217-236.
- PIAGET, Jean, *La représentation du monde chez l'enfant*, París: PUF, 1947.
- PREMAT, Julio, "Pasados, presentes, futuros de la infancia", *Cuadernos LIRICO* N.º 11, *De niños e infancias*, 2014, URL: <http://lirico.revues.org/1736>
- PRIETO, Julio, "De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en El caballo perdido de Felisberto Hernández", *Homenaje internacional a Felisberto Hernández*, Río de la Plata n.º 19, 1998, París: Unesco, pp. 107-117.
- , Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, París: Grasset, 1972.
- SAER, Juan José, *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires: Celtia, 1986.
- , "Tierras de la memoria", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 1997, pp. 132-144.